

Influencias italianas en la obra del escultor Pablo Serrano (1908-1985)

ANA ARA FERNÁNDEZ*

Resumen

En este artículo pretendemos ahondar en las influencias que el escultor Pablo Serrano recibió de las obras de algunos de los artistas italianos más importante de su tiempo que tuvo ocasión de conocer durante sus viajes a este país.

Lucio Fontana, Pietro Consagra, Umberto Mastroianni o Sandro Cherchi, fueron artistas que debieron influir en que la producción del escultor español avanzara desde obras de corte tradicional hacia esculturas en las que las texturas, el hueco y el espacio adquirían valores definitorios.

In this article we want to examine in depth the influence that sculptor Pablo Serrano received from artworks of some of the most important italian artists of his time, which he met in his travels in Italy.

Lucio Fontana, Pietro Consagra, Umberto Mastroianni or Sandro Cherchi were artists that have most possibly influenced Spanish sculptor's evolution from traditional artworks into sculptures in which texture, emptiness and space acquired defining qualities.

* * * * *

Pablo Serrano e Italia: el camino de las exposiciones

Desde que en 1955 Pablo Serrano abandonara el continente americano para instalarse definitivamente en España, su creación escultórica corrió pareja al deseo de dar su obra a conocer mediante exposiciones, entrevistas, conferencias, etc., entablando contactos con personalidades artísticas influyentes del momento como José María Moreno Galván, José Camón Aznar o Juan Eduardo Cirlot, entre otros.

Este afán propagandístico traspasó fronteras con la intención, y el logro, de que sus esculturas se expusieran en París, Roma, Milán, Munich o Amsterdam, llegando incluso a las salas del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El primer contacto de Serrano con Italia tuvo lugar durante junio y julio de 1956, meses en los que realiza un viaje por Europa junto con el crítico Moreno Galván y su compañera y también artista Juana Francés.

* Doctora en Historia del Arte. Becaria de la Academia de España en Roma. Investiga sobre escultura española e italiana del siglo XX.

Gracias al cuaderno de viaje escrito por Juana, tenemos constancia de su visita en Italia a las ciudades de Venecia, Ferrara, Bologna, Florencia, Roma, Pompeya, Herculano, Nápoles y Módena, entre otras, en las que se sintieron fuertemente atraídos por su historia y su arte.

Para el tema que nos ocupa, señalamos dos ciudades importantes: Venecia y Roma; mientras que en la primera contemplaron las obras de los escultores italianos más importantes del momento expuestas en la XXVIII Bienal Internacional de Arte como las de Giacomo Manzù, Pietro Consagra, Francesco Messina, Marino Marini, Mirko Baldasella o Sandro Cherchi, y conocieron la importante colección de arte moderno de Peggy Guggenheim, en Roma se sintieron atraídos por la colección permanente de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna entre la que figuraban esculturas de los italianos Lucio Fontana, Mirko Baldasella y Marino Marini, entre otros.

Tras este primer viaje, consiguió la presencia de su obra en Italia gracias a tres exposiciones individuales; la primera de ellas tuvo lugar en 1959 en la Galleria del Disegno de Milán donde se trasladó la muestra que entre febrero y marzo de ese mismo año se había celebrado en la Galería Neblí de Madrid sobre su serie *Ritmos en el espacio*. Roma y más concretamente la Galleria L'Attico fue el lugar en el que se expusieron sus *Bóvedas para el hombre*, serie que al año siguiente pudo contemplarse en la Galleria L'Annunciata de Milán haciéndose eco la prensa local de este certamen.¹ Los catálogos de estas dos últimas exposiciones contaron con un texto introductorio del crítico Giuseppe Marchiori.

La celebración de estas muestras, junto al afán que siempre manifestó Serrano de entablar contacto con personalidades artísticas influyentes, posibilitó su relación con uno de los críticos italianos más importantes del momento, Gillo Dorfles, quien no dudó en dedicarle un hueco en sus escritos.²

Serrano no descuidó tampoco su presencia en exposiciones y certámenes colectivos que, año tras año, se celebraban en Italia, participando en las Bienales de Arte del metal de Gubbio (en 1961), las Bienales internacionales de escultura *Ciudad de Carrara* (1962) o en los Concursos internacionales del bronce de Padua (1963, 1967 y 1973) donde se daban cita escultores de la talla de Ossip Zadkine, Henry Moore, Fritz Wotruba junto con los italianos Sandro Cherchi, Emilio Greco y Aggenore Fabbri, entre otros.

¹ RAINI, A., «Mostre a Milano», *Le Arti*, 6, Bérgamo, junio 1963; VASECCHI, M., «Serrano», *Il Giorno*, (Milán, 7-V-1963).

² DORFLES, G., *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965, p. 130.

Pero sin duda alguna fue su participación en la XXXI Bienal de Venecia de 1962 con la serie *Bóvedas para el hombre* la que mayor repercusión alcanzó en este país. Serrano fue el único escultor español presente en este certamen contando en el catálogo con un amplio texto de presentación de la mano del influyente Luis González Robles.

De la figuración al *Intra-espacialismo*: Lucio Fontana

Once años mayor que él, el conocimiento directo de la obra de este escultor de origen italo-argentino debió ser notable en la evolución del estilo de Pablo Serrano en el momento en el que se estaba configurando una personalidad artística reconocida.

Según Serrano, desde su primer encuentro en Rosario de Santa Fe (Argentina), siempre se consideraron amigos, pese a no conservarse en su archivo personal carta o documento alguno que lo atestigüe.

La habitual presencia y éxito de Fontana en los Salones Nacionales de Bellas Artes de Buenos Aires, la celebración de exposiciones individuales así como su cargo de profesor en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad desde 1945, posibilitaron el acercamiento del escultor aragonés a su obra y persona.

Como ejemplo de la influencia de estos primeros contactos de Serrano con la obra de corte tradicional que Fontana desarrollaba, nos ha quedado una magnífica muestra; nos referimos a la escultura *Niño del pez* (1951) de Pablo Serrano [fig. 1] copia prácticamente exacta pero peor resuelta de *Muchacho del Panamá* [fig. 2] que diez años antes obtenía el primer premio de escultura en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Simultáneamente, Fontana participaba de la vida artística italiana llegando a alcanzar varios reconocimientos de los que la prensa argentina se hacía eco. Teniendo en cuenta la amistad existente entre los dos, no es de extrañar que Serrano conociera las tendencias escultóricas que triunfaban en Italia gracias a la consulta de catálogos o supuestas conversaciones con Fontana.

Esto explicaría la gran similitud existente entre *Bambino al mare* [fig. 3], obra realizada por el escultor italiano Francesco Messina en 1935, presente en numerosos certámenes artísticos y pieza clave de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma y *Niño al sol* [fig. 4] de Serrano con la que en 1955 obtenía el premio de escultura en la III Bienal Hispano-Americana de Barcelona.

Tras esta primera etapa de marcado carácter figurativo que triunfaba en los certámenes artísticos nacionales, Lucio Fontana y Pablo Serrano



Fig. 1. Pablo Serrano, Niño del pez (1951).



Fig. 2. Lucio Fontana, Muchacho del Panamá.



Fig. 3. Francesco Messina, Bambino al mare (1935).



Fig. 4. Pablo Serrano, Niño al sol.



Fig. 5. Pablo Serrano,
Ordenación del caos.



Fig. 6. Lucio Fontana, Scultura astratta.

evolucionan hacia una estética más abigarrada, más *barroca*, por utilizar el término que ambos artistas introdujeron en sus reflexiones escritas.

Así, mientras Fontana eligió este término para referirse con él a un tipo de sus obras en las que la exhuberancia de las formas y de la materia resultaba afín a la expresión barroca, llena de energía, que caracterizaba la decoración del Seicento; Pablo Serrano analizaba sus etapas artísticas señalando que hasta mediados de los años cincuenta, *dentro del figurativismo fui conquistando otros caminos de gran movimiento, de ritmos precisos pero atormentados, barrocos*.³

En dos obras de temática religiosa, estos artistas llevaron a sus últimas consecuencias la tendencia barroca; Fontana en la realización del Vía Crucis para la decoración de las quintas puertas del Duomo de Milán (entre 1950-1951) y años más tarde Pablo Serrano en el altorrelieve situado en el exterior de la Basílica del Pilar de Zaragoza que fue instalado en 1969.

³ Archivo Pablo Serrano [A. P. S.], «Su concepto de la escultura (anterior a 1957)», caja 25, documento n.º 111, s. p.

Ahondando en la etapa propiamente abstracta de estos dos escultores, nos detenemos en la serie *Ordenación del caos* [fig. 5] de Pablo Serrano, que comienza tras su viaje por Europa en 1956.

Un día subí al Vesubio y sentí el deseo de recoger escoria volcánica para aplicarla a mis trabajos —explica Serrano—. Había recorrido antes Pompeya, Herculano y Stabia. Un día anduve por un campo que parecía un osario prehistórico, por la forma de sus piedras; algunas de ellas estaban horadadas. Un día entré en una chatarrería y observé clavos de derribo y chapas de hierro. Sentí el deseo de agrupar todos esos elementos y ordenarlos. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo. Eso es todo.

Comentando en otra ocasión, *las chapas viejas, los clavos, todo aquello que por viejo está deteriorado llama mi atención y concibo con estos elementos formas que organizadas, toman parte del mundo escultórico en cuanto que son formas u objetos expresivos. El patetismo que de por sí tienen estos elementos son ordenados en ritmos de una dinámica exaltada.*⁴

La práctica totalidad de los investigadores que han estudiado la obra de Serrano, coinciden en afirmar la influencia que sobre esta serie ejerció el conocimiento de las esculturas del español Julio González durante el mencionado viaje. Sin ánimo de contradecirles, añadimos las *Esculturas abstractas* [fig. 6] de Lucio Fontana como posibles referentes en la configuración de estas obras.

Al igual que las de Serrano, muchas de sus esculturas están formadas por materiales minerales procedentes de estratos geológicos, que nos recuerdan la importante labor que Fontana desempeñó como ceramista.

Pero sin duda alguna, la aportación más relevante que ejerció Fontana en la producción artística de Serrano provino de la reflexión sobre soluciones espaciales que Serrano aplicó a series como *Drama del objeto* o *Quema del objeto: presencia de una ausencia*, en las que pretendía obtener la completa desocupación del espacio mediante la utilización del fuego.

La incorporación del fuego como un componente más en la configuración final de la obra, potenciando el carácter aleatorio del resultado, fue también un recurso utilizado por Fontana y por el pintor italiano Alberto Burri, quien tanto debió influir en las telas del español Manuel Millares.

De problemas del espacio, he mantenido conversaciones con mi amigo Lucio Fontana en Italia, comenta Pablo Serrano en su *Manifiesto Intra-espacialista* de 1971, señalando en este mismo documento su aceptación de las ideas expuestas en el *Manifiesto Blanco* de Fontana.

⁴ *Ibidem.*

De él toman estas palabras: *abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio, a lo que ellos añaden: tratamos de integrar los espacios interno-externos, con el pensamiento consciente de órdenes contrarios que adquieren personalidades diferentes expresivas hacia lo permanente y hacia lo relativo, como dos circunstancias que concurren en el hombre mismo.*⁵

El *Manifiesto Blanco*, creado por Fontana y un grupo de jóvenes artistas argentinos, en 1946 fue el punto de partida del Movimiento Espacialista surgido al siguiente año y del *Manifiesto tecnico dello spazialismo* de 1951.

Todas estas iniciativas respondían a la necesaria concienciación social tras los bruscos cambios experimentados por la ciencia y la técnica a mediados del siglo XX, siendo la explosión de la bomba atómica el suceso que más conmocionó al mundo intelectual y artístico. Con ellas se pretendía crear una visión de la nueva era atómica que se acababa de inaugurar.

Retratos expresionistas: Sandro Cherchi

Entre las numerosas series realizadas por Serrano es quizá la bautizada por él mismo como *Interpretaciones al retrato* la que mayor repercusión mediática suscitó en vida por su frescura y originalidad. Eduardo Westerdahl, José Camón Aznar, Lafuente Ferrari son algunos de los críticos principales que alabaron estas esculturas que unánimemente fueron calificadas con el término *expresionista* [fig. 7].

Si bien es cierto que el género del retrato ha sido abordado por la mayoría de los artistas de todos los tiempos, es sorprendente comprobar la semejanza existente entre los realizados por el escultor español y los del italiano Sandro Cherchi (1911-1998). Coincidencias que se vuelven menos llamativas si tenemos en cuenta que Pablo Serrano tuvo la ocasión de conocer de primera mano las obras de Cherchi en la sala personal que le fue dedicada en la XXVIII Bienal Internacional de Venecia en 1956 [fig. 8].

Al igual del resto de los artistas que configuraron el movimiento milanés *Corrente*, el arte de Cherchi estaba caracterizado por el expresionismo que defendían como concepto estético frente al *ordine*, a la geometría abstracta pugnada por el Fascismo.

Inconformistas en sus planteamientos, Serrano y Cherchi pretendieron plasmar la psicología del retratado mediante el tratamiento expresivo, muchas veces inquietante, de sus figuras.

⁵ SERRANO, P., *Manifiesto Intra-espacialista*, Madrid, 1971, s/p.



Fig. 7. Pablo Serrano,
Retrato de Alberto Portera.



Fig. 8. Sandro Cherchi, Testa (1956).

Otro de los escultores italianos que aborda con éxito el tema del retrato, y del que seguramente Serrano también tendría conocimiento, fue Umberto Mastroianni, siendo entre 1956 y 1958 su época más productiva en el desarrollo de este género artístico.

Trascribimos las palabras que Mario De Micheli, primer estudioso de la escultura italiana de posguerra, mencionó en el análisis de sus retratos: *volumi angolosi, volumi negativi, ritmo tagliente, larghi piani rotti da solchi e spacchi improvvisi: tutto questo per dare al ritratto una potenza che trascenda l'episodio psicologico della somiglianza, per far sí che il personaggio diventi partecipe delle forze che governano la natura e nello stesso tempo per imporre a tali forze una fisionomia umana.*⁶

La expresividad en los rasgos, llegando en muchos de los casos a la exageración, fue la nota predominante de la obra de estos tres artistas que no descuidaron la intención principal de este género artístico: la plasmación física y psicológica del retratado.

⁶ *Volúmenes angulosos, volúmenes negativos, ritmo cortante, amplios planos rotos de huecos y espacios inesperados: todo esto para dar al retrato una fuerza que trascienda el episodio psicológico de la semejanza, para hacer que el personaje se vuelva partecipe de la fuerza que gobierna la naturaleza y al mismo tiempo para imponer a tales fuerzas una fisionomía humana* (DE MICHELI, M., *Scultura italiana del dopoguerra*, Milán, Schwarz, 1958, p. 105).



Fig. 9. Obras de Pablo Serrano en la XXXI Bienal de Venecia (1962).

Bóvedas para el hombre: Mastroianni y Consagra

Como hemos señalado anteriormente, la serie *Bóvedas para el hombre* de Pablo Serrano fue la única encargada de representar en 1962 a la escultura española en la XXXI Bienal de Venecia [fig. 9]. Las veintitrés obras que la configuraban fueron presentadas por el propio Serrano con el siguiente texto:

El hombre en vida, no hace otra cosa que conformar su propia bóveda. Sobre esta filosofía del hombre y su espacio podemos comprender su angustia, la cual se refleja muy especialmente en nuestros días y a su alrededor, pretendiendo conseguir nuevos espacios, los que no tendrán otra diferencia con el hueco de la tumba que su conformación y ornamentación.

Pasamos la vida ornamentándonos y ornamentando todo, colgando en las paredes de nuestro exterior la intimidad, por que nos asusta nuestra propia inclenencia. El afán de conquistar de otros espacios, son nuevas órbitas de nuevos y enormes osarios. En el fondo, el hombre no es ni más ni menos que el animal en busca de la cueva para su refugio. La limitación de su espacio como principio y fin, empieza en el vientre materno para terminar en el vientre de la tierra. La idea de llamar a estas esculturas que pretenden abarcar o conformar un espacio inte-



Fig. 10. Pablo Serrano, Hombre bóveda.

*rior Bóvedas para el hombre parece alentar una última esperanza, lo que sin ella, pronto no serán otra cosa que cuevas o agujeros para la bestia.*⁷

No es momento ahora de plantear una valoración crítica sobre esta importante serie escultórica, trabajo que ha sido realizado por otros investigadores,⁸ sino perfilar las influencias que recibió Serrano de los escultores italianos Umberto Mastroianni y Pietro Consagra; influencias que se observan principalmente en el tratamiento formal de la materia escultórica, en la manera en que Serrano resolvió los problemas compositivos que se le plantearon en la configuración de esta serie [fig. 10].

El acusado carácter humanista y filosófico, presente en las obras, fue una nota predominante en la escultura europea de todo el siglo XX que fue desarrollada con mayor o menor profundidad por cada artista; las influencias recibidas en el contenido, son por lo tanto múltiples e imprecisas.

La fuerza matérica de Umberto Mastroianni

Hacia 1955, Mastroianni hacía estas reflexiones: *l'esperienza di questi ultimi anni mi ha portato al rifiuto di una forma chiusa, statica, legata alla interpretazione di un solo attimo, lontana dalle contraddizioni di cui è ricolmo il pensiero umano. Come una luce che crea mille raggi in un solo istante, ho tentato un'apertura formale dove mille attimi e mille pensieri vibrassero in uno.*⁹

⁷ SERRANO, P., «Bóvedas para el hombre», cat. exp., XXXI Biennale Internazionale di Venezia, Venecia, 1962, s. p.

⁸ Señalamos, a modo de ejemplo, CANNON, C., *Serrano en la década de los sesenta*, Madrid, Galería Juana Mordó, enero 1969; WESTERDAHL, E., *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977; ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Pablo Serrano: vida y obra*, Zaragoza, El Día de Aragón, 1986; GARCÍA GUATAS, M., «Pablo Serrano escultor del hombre», *Cartillas turolenses*, 4, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1989.

⁹ *La experiencia de estos últimos años me ha llevado al rechazo de una forma cerrada, ligada a la interpretación en un solo instante, lejana de las contradicciones de las que está lleno el pensamiento humano. Como*



Fig. 11. Umberto Mastroianni, *Sarabanda* (1959).

Al observar las obras realizadas por Mastroianni hacia mediados de los años cincuenta, llama la atención la violencia que transmiten sus formas dispuestas sin ningún orden aparente. Los volúmenes se superponen, se engranan a un intento de *expansión dinámica en el espacio* con las que Mastroianni realizaba un guiño a los presupuestos teóricos de los futuristas italianos.

Sus títulos desgarradores como *Hiroshima*, *Apocalisse* o *Ballo tragico* acentúan la inquietud que provocan estas esculturas en las que, en algunos casos, Mastroianni introduce tuercas, trozos de madera, materiales de uso cotidiano que acercan al espectador a su obra [fig. 11].

Es en este último aspecto, no debemos olvidar que también Serrano introdujo formas de ladrillos en bronce en esta serie, junto a la configuración abigarrada, caótica y de duros perfiles, lo que asemeja a los dos escultores.

una luz que crea mil rayos en un solo instante, he intentado una apertura formal donde mil instantes y mil pensamientos vibrasen en uno (MASTROIANNI, U., Catálogo VII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, 1955, s. p).

Trascribimos a continuación dos textos de dos de los críticos italianos más importantes del momento, Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan, que nos acercan a la obra de Mastroianni. Sus acertados comentarios bien podrían servir para el análisis de las obras que configuran la serie *Bóvedas para el hombre*.

Así mientras Cesare Brandi señalaba que su escultura *si svolge come un'ellisse su due fuochi che, senza essere paritetici, sono intimamente collegati: l'uno è il tema dell'esplosione, l'altro quello dell'assemblage*,¹⁰ Giulio Carlo Argan observa cómo en sus obras *il dinamismo si genera all'interno del nucleo plastico per uno scompenso di pesi o per la rottura di un equilibrio statico, e subito viene preso in un complicato e potente ingranaggio di forme in tensione che lo ingrandisce, lo ripete, lo rilancia con la violenza di un'esplosione. Tutto lo spazio attorno a quel nucleo viene messo in movimento*.¹¹

Frontalidad en la obra de Pietro Consagra

Teniendo en cuenta la trayectoria artística de Serrano, podemos deducir que la primera vez que debió ver la obra de Consagra sería en la III Bienal de Sao Paulo (1955), a la que Serrano acudió como visitante. Al año siguiente, en 1956, vuelve a encontrarse con sus esculturas en la XXVIII Bienal Internacional de arte de Venecia.

Nos centraremos en su serie *Colloqui* [fig. 12] comenzada en 1952 y desarrollada durante una década con la que, junto a otras obras, Consagra obtenía en 1960 el Premio internacional de escultura en la XXX Bienal de Venecia.

La totalidad de las piezas que componen esta serie fueron realizadas por el escultor italiano bajo unos presupuestos concretos: la posición frontal de la masa respecto al espectador, la ausencia de un centro compositivo, la acusada verticalidad de sus piezas, junto al tratamiento informal de la materia mediante incisiones, nos recuerda a las obras que configuran esta serie.

Finalizamos aquí este análisis de las posibles influencias que el escultor español Pablo Serrano pudo recibir de la escultura italiana moderna.

¹⁰ *Se desarrolla como una elipsis sobre dos fuegos que, sin ser paritario, están íntimamente ligados: el uno es el tema de la explosión, el otro el del assemblage* (BRANDI, C., «I due fuochi di Mastroianni», en ARGAN, G. C., Brandi, C., *Umberto Mastroianni la simbologia delle forme*, Bari, Edizioni Dedalo, 1980, p. 11).

¹¹ *El dinamismo se genera al interior del núcleo plástico para una falta de compensación de pesos o por la rotura de un equilibrio estático, y pronto* (ARGAN, G. C., «Una scultura d'avanguardia», en ARGAN, G. C., Brandi, C., *Umberto Mastroianni la simbologia delle forme*, Edizioni Dedalo, Bari, 1980, p. 7).



Fig. 12. Pietro Consagra, Impronta solare.

No se trata, ni mucho menos, de los únicos artistas que pudieron ser decisivos en la configuración de un estilo propio; Julio González, Henry Moore o, de un modo más alejado, Auguste Rodin, completarían la relación de artistas por los que Pablo Serrano sintió gran admiración durante toda carrera artística.